TIMPUL CA ELEMENT GENERATOR AL ACȚIUNII ÎN OPERA TURANDOT *DE GIACOMO PUCCINI*

Lect. univ. dr. TATIANA OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca

Tatiana OLTEAN este lector universitar la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, la *Catedra de Muzicologie*, disciplina *Istoria muzicii*. A absolvit studiile de licență (secția *Muzicologie*, 2003), masterat (secția *Sinteze muzicologice*, 2005) și doctorat (*Stilistică muzicală*, cu teza *Aspecte analitice în opera-oratoriu „Meșterul Manole" de Sigismund Toduță*, 2008, îndrumător științific acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu) în cadrul aceleiași instituții. Preocupările sale muzicologice includ aspecte analitice în creația compozitorilor români, artele spectacolului și binomul mitologie-muzică.

REZUMAT

Cercetarea de față urmărește coordonata temporală ca element generator al tensiunii-relaxării în opera *Turandot* de Giacomo Puccini. Lucrarea este dominată de sugestii de ordin temporal, fie direct în libret, prin legarea momentelor acțiunii de anumite momente ale zilei (apariția Lunii sau răsăritul Soarelui), fie în opțiunile constructive ale partiturii, apelând la accelerarea sau întârzierea percepției trecerii timpului prin intermediul manipulării parametrilor tradiționali de discurs muzical, precum: alternanța de valori ritmice egale sau punctate, traiecte melodice rectilinii sau în salturi, alternanța de pentatonie și tonalitate, de metru binar sau ternar, de consonanțe și disonanțe, de omofonie și polifonie. De asemenea, construirea momentelor tensionale ține cont și de psihologia personajelor, desfășurarea obiectivă a timpului fiind alterată de stările lor interioare. Subiectivitatea percepției temporale are loc nu numai în ceea ce privește relația dintre public și scenă, ci și la nivelul dilatării și contractării timpului în percepția personajelor înseși.

Cuvinte cheie: Puccini, *Turandot*, coordonata temporală, percepție.

Încă de la începuturile genului de operă în cultura italiană, raportarea noului spectacol muzical-scenic la ceea ce se cunoștea în jurul începutului de secol XVII despre tragedia antică greacă, pe care acest tip de spectacol viza să o reinstaureze, a determinat preluarea condiționalității temporale și spațiale a

acțiunii: unitatea de timp și loc. Modelul a pătruns și în opera franceză, prin preluarea acestei condiționalități din teatrul clasic francez. Cu toate acestea, preocuparea pentru plasarea acțiunii într-un ambient spațio-temporal unitar (de obicei cursul unei singure zile), a scăzut treptat de-a lungul secolelor în spectacolul de operă, întâi prin renunțarea la subiectul mitologic care conținea intrinsec această condiție, dar și prin evadarea din timpul acțiunii propriu-zise, mai ales în secțiunile lirice (arie, duet, terțet sau cor), fie spre rememorarea trecutului, fie spre proiecția în viitor a unor năzuințe ale personajelor.

Modificarea progresivă a modelului spectacolului de operă baroc spre sfârșitul secolului al XVII-lea, cu precădere în opera venețiană, a dus la disoluția prin ramificare a cursivității acțiunii în favoarea creșterii ponderii numerelor lirice (arii și duete). Un proces asemănător va avea loc și în tragedia lirică franceză a perioadei lui Rameau, în care modelul standardizat al operei, în cinci acte, impunea pe întregul parcurs al actului al doilea succesiuni de numere de balet, uneori fără legătură cu acțiunea, care perturbau, de asemenea, cursivitatea acesteia. Reforma lui Gluck și Calzabigi, la mijlocul secolului al XVIII-lea, va reinstaura, în genul operei, unitatea, coerența și unidirecționalitatea acțiunii și spațiului temporal, doar pentru ca opera romantică italiană să erodeze, din nou, în secolul următor, același principiu unificator. Se întâmplă, astfel, în librete de operă celebre ale creației italiene romantice timpurii, dar și în opere verdiene, ca acțiunea să „înghețe" brusc, în momentul cel mai intens tensional al acesteia, pentru a face loc unui moment liric: arie, duet, ansamblu sau chiar moment coral. Un exemplu revelator în acest sens îl reprezintă, de pildă, opera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, al cărei libret, deși respectă principiile de cursivitate și coerență a acțiunii, dar și pe cele de unitate spațio-temporală, pune în scenă o acțiune secționată, în momente esențiale, de maximă tensiune, de „stop-cadre": amintim aici celebrul sextet cu cor *L'ira frena in tal momento* sau corul *O qual funesto avvenimento* (ambele din actul al doilea), ce se interpune între anunțul funest al lui Raimondo despre asasinarea proaspătului soț al Luciei, Arturo, și celebra arie a nebuniei eroinei. Momente asemănătoare de „stop-cadru" sunt tipice și primei perioade de creației verdiene, spre exemplu în opera *Nabucco* (ansamblul solistic cu cor *S'appressan l'istanti d'un ira fatale* / „Se apropie momentele furiei fatale").

Un alt aspect al creșterii ponderii elementului temporal ca factor generator al acțiunii în spectacolul de operă romantic este rolul dramatic al uverturii, care va prefigura desfășurarea evenimentelor prin enunțarea principalelor teme muzicale corespunzătoare momentelor esențiale ale acțiunii, așa cum se întâmplă în Preludiul la opera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, dar și în preludiile la dramele muzicale ale lui Richard Wagner (*Tristan și Isolda*, *Lohengrin*). Uvertura devine,

astfel, o versiune muzicală esențializată a întregii desfășurări a evenimentelor acțiunii, dar și o prefigurare a deznodământului.

Nu mai puțin semnificativ din acest punct de vedere este rolul dramaturgic al laitmotivului, ca element generator de sugestii temporale, așa cum îl valorifică Wagner în dramele sale muzicale. O tratare asemănătoare a ideii muzicale cu conținut de sugestie de tip prefigurator va realiza Verdi în *Otello*: duetul din finalul actului întâi, dintre Otello și Desdemona, cu răscolitoarele cuvinte *„...un baccio, ancora un baccio"*, vor fi reauzite la finalul actului al patrulea, spuse de același Otello, dar unei soții moarte. Mai realizase acest tip de prefigurare în *Rigoletto*, unde fiecare dintre cele trei acte se încheie cu cuvintele *Ah, la maledizione!* (Ah, blestemul!), mai întâi ca premoniție, apoi ca fatalitate.

În contextul înnoirilor stilistice și estetice ale modernității secolului al XX-lea, parametrul temporal a parcurs o nouă treaptă de semnificație, ca element de organizare a acțiunii: în spectacolul modern, cursivitatea și continuitatea temporală sunt alterate din nou, de această dată nu pentru a servi gustul publicului, cum se întâmplase în opera barocă venețiană, unde aria a fost factorul determinant al disoluției continuității, ci sub imperiul noilor curente și orientări stilistice: futurismul, punctualismul, expresionismul, apoi tendințele postmoderniste, care anihilează continuitatea spațio-temporală și atribuie subconștientului datoria de a recompune firul desfășurării acțiunii din bucăți disparate, în același mod cum acesta recompune visele, dându-le astfel o coordonată cursivă și o semnificație logică.

Referitor la opera *Turandot* de Giacomo Puccini, pe care am luat-o drept model în analiza de față, ea se află la granița între tradiție și modernitate[1] în ceea ce privește raportul continuu/discontinuu, tensiune/relaxare, accelerare/decelerare a timpului, ilustrând cu succes preocuparea novatoare pentru specularea percepției subiective a timpului atât în relația publicului cu scena, cât și în configurarea tensiunii interioare a personajelor sau situațiilor dramatice, dar și menținerea, pe de altă parte, a liniei tradiției, prin unidirecționalitatea firului epic.

Rezumăm în câteva cuvinte firul epic al acțiunii: prințesa Turandot, fiica împăratului Altoum al Chinei, refuză să se căsătorească, pentru că o antecesoare de-a ei, prințesa Lou-Ling, fusese necinstită și ucisă de un cuceritor străin cu mii de ani în urmă. În acest scop, instituie un decret imperial prin care anunță că nu se va căsători decât cu acel tânăr de viță nobilă care va putea da răspunsul corect la trei enigme pe care ea le va propune. Dacă va răspunde greșit, va fi executat. În piața centrală din Pekin, un prinț necunoscut își regăsește tatăl (regele pribeag și fugar al

[1] Pentru o mai bună înțelegere a raportului operei *Turandot* cu tradiția și modernitatea, de consultat volumul Ashbrook, William, Powers, Harold, *Puccini's 'Turandot': The End of the Great Tradition*, Princeton Studies in Opera, Princeton University Press, 1991.

Tartariei), împreună cu sclava sa Liù, după ani lungi de exil. La vederea Prințesei Turandot, se îndrăgostește de ea și se hotărăște să răspundă la cele trei enigme. Cei trei miniștri ai imperiului, Ping, Pang și Pong, încearcă să îl convingă să renunțe, ca și tatăl său, împreună cu sclava acestuia care, din iubire pentru fiu, îi era sprijin în pribegie tatălui. Prințul rezolvă cele trei enigme, dar Turandot nu concepe să respecte decretul și să se dea în mîinile unui necunoscut, astfel că Prințul îi propune la rândul său o enigmă, căci o vrea din iubire (*Ti voglio tutta ardente d'amor*[1]) și nu ca premiu: dacă până la răsăritul soarelui îi va afla numele, destinul său va fi în mâinile ei. Turandot poruncește ca nimeni din imperiu să nu doarmă și tot poporul să caute numele necunoscutului. Sunt capturați tatăl prințului și sclava, dar ea nu cedează torturii pentru a destăinui numele prințului. Impresionată de sacrificiul sclavei, care se sinucide fără a mărturisi, Turandot află că forța acesteia stă în iubire. Se apropie zorile, iar înainte ca acestea să răsară, prințul își dezvăluie identitatea, dându-i astfel șansa prințesei de a alege: iubirea sau moartea lui. Iar Turandot, impresionată de noul sentiment al iubirii proaspăt descoperite, anunță tot poporul că a aflat numele necunoscutului: numele lui este Iubire.

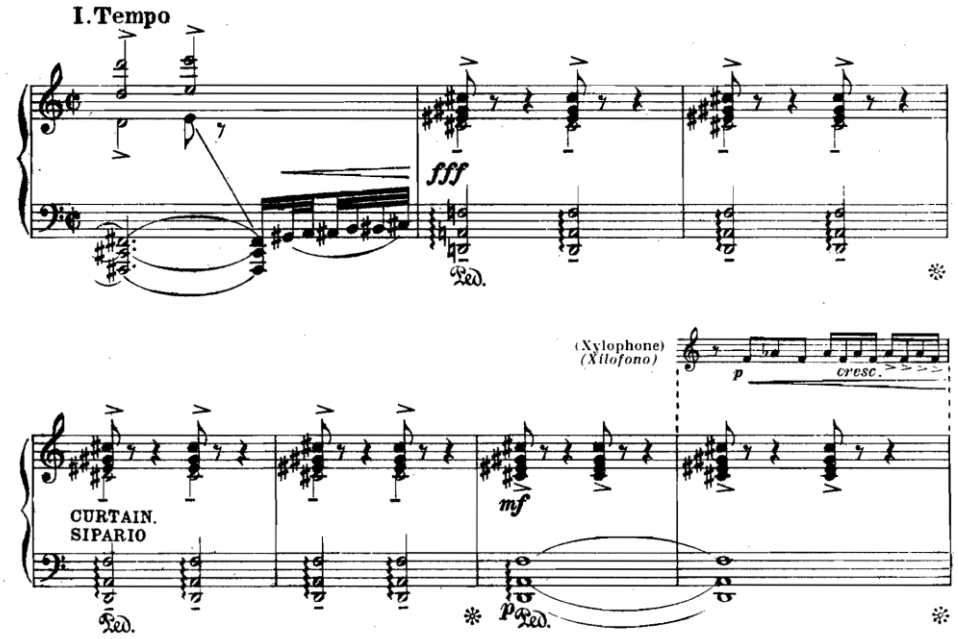
Acțiunea operei se desfășoară sub presiunea timpului. Libretul plasează acțiunea în China, la Pekin, în timpuri legendare. O serie de alte sugestii temporale sunt deconspirate pe parcurs: din terțetul celor trei miniștri din debutul actului al doilea, spre exemplu, aflăm că suntem în anul tigrului, iar blestemul decretului imperial a trimis deja la moarte 12 tineri dornici să răspundă la întrebări și să obțină astfel mâna prințesei, dar care au eșuat la decriptarea celor trei enigme. Aici, concentrarea tensiunii se realizează prin presiune și gradație: presiunea rezidă din numărul victimelor în continuă creștere, după anul Șobolanului (șase victime) și cel al Câinelui (opt victime), iar necesitatea detensionării psihice a întregului imperiu, prin depășirea obstacolului decretului e din ce în ce mai stringentă, căci pune presiune atât pe cei trei miniștri, responsabili de organizarea evenimentelor și a ceremoniilor – fie nuntă, fie înmormântare, în funcție de performanța candidatului (fapt de care aceștia se plâng în terțetul menționat), dar și pe popor, care pendulează continuu între setea de sânge și mila față de victime.

De asemenea, toate secvențele esențiale ale acțiunii sunt legate de momente ale zilei: la apariția Lunii va avea loc execuția publică a Prințului Persiei, iar la răsăritul Soarelui încetează căutarea numelui Prințului necunoscut și Turandot se declară învinsă de dragostea acestuia.

Opera debutează abrupt, fără introducere, preludiu sau uvertură, cu citirea decretului imperial de către un mandarin. Reluarea aceluiași anunț în actul al

[1] „Te vreau toată arzând de iubire". [trad. n.].

doilea, precedând momentul rezolvării celor trei enigme de către Prințul necunoscut, este mult mai precipitată, respectând aceeași desfășurare muzicală, dar în valori diminuate. Tensiunea este în acest moment amplificată de iminența deciderii soartei Prințului, în funcție de răspunsurile sale.



Exemplul 1: Actul I, m. 4-10, reducție de pian[1]

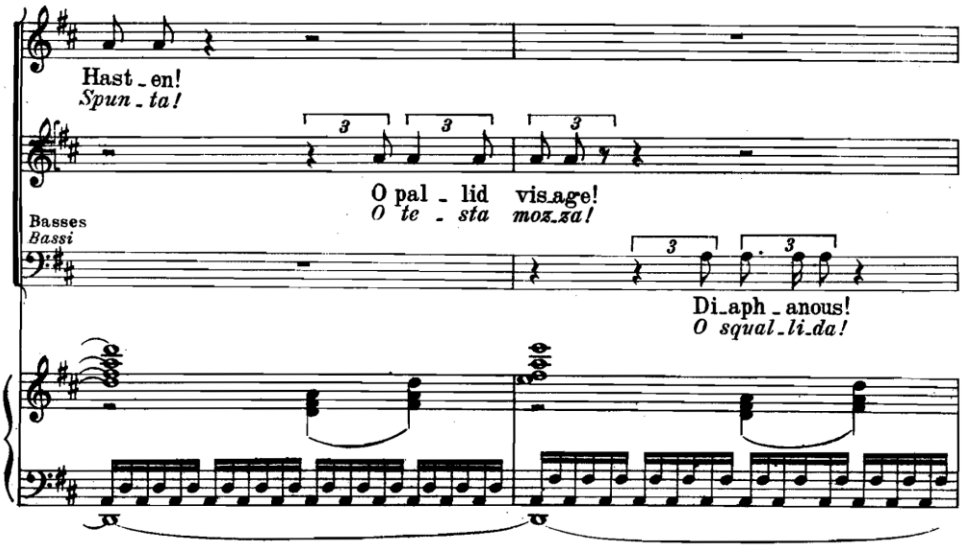
După cum se poate observa din exemplul de mai sus, introducerea instrumentală care precede citirea decretului imperial de către mandarin e construită din repetarea obsesivă a aceluiași acord percutant – o suprapunere de straturi acordice cu centri tonali de pol gravitațional opus: *re minor* și *Do # major*, creând o atmosferă de intransigență, îngheț, încleștare.

Dilatarea și contracția dimensiunii temporale. În ceea ce privește dilatarea timpului în momente tensionale, acest fenomen este rupt direct din realitate și este abil speculat de către compozitor în mai multe momente ale operei, dintre care vom analiza trei: corul *Perchè tarda la luna* din actul I, aria lui Turandot, *In questa reggia* din actul al II-lea și momentul dezlegării celor trei enigme de către Prințul necunoscut, din actul al II-lea. Alte momente de dilatare a timpului sunt legate în operă nu de creșterea tensiunii momentului dramatic, ci de evadarea într-

[1] Exemplele muzicale sunt preluate din ediția Ricordi a operei, în reducție de pian (Guido Zuccoli), Milano, 1929, aflată în domeniul public, www.imslp.org (consultată la 3 noiembrie 2016).

un timp sau un spațiu aducător de pace, de liniște, așa cum este cazul în terțetul miniștrilor din debutul actului secund, în care fiecare dintre ei zboară cu gândul la timpurile dinaintea nașterii lui Turandot, când în imperiu domnea liniștea și tihna, dar și la oazele lor de relaxare în mijlocul naturii (o căsuță lângă un lac în Honan, înconjurată de bambus, pădurile din Tsiang, o grădină lângă Kiù), departe de lumea în care sunt nevoiți să trăiască, sub dictatura decretului imperial al lui Turandot.

Întrucât primele două momente ale operei pe care le avem în vedere din perspectivă analitică vădesc multe elemente comune, le vom trata în continuare în paralel. Primul, *Perchè tarda la luna*, are rolul de a grada creșterea tensiunii ce precede execuția prințului Persiei, prin cvasi-întreruperea ei prin intermediul unui tablou static. Aici, întârzierea apariției pe cer a lunii este sugerată prin *tremolo* la coarde, ritmuri repetitive, ostinate, structuri ritmice cu valori egale și nu punctate, pe note repetate la vocile corale (deci traiectorii intonaționale rectilinii), scriitură corală izoritmică și izocronă. Timpul se dilată în acest moment, ca preambul al unui moment de maximă concentrare tensională, și anume o execuție publică. De asemenea, momentul poate fi pus în relație cu nerăbdarea poporului însetat de sânge de a urmări din nou funestul spectacol al morții unui om:



Exemplul 2: Actul I, cor, *Perchè tarda la luna*, reducție de pian, p. 44.

Este documentat științific în literatura de specialitate din domeniul psihologiei faptul că atunci când o persoană se află într-o situație tensională, legată de un pericol iminent sau în mijlocul unui eveniment traumatizant, percepția timpului în subconștientul persoanei respective este mult încetinită, astfel că memoria poate înregistra fiecare detaliu al evenimentului respectiv, pe care în alte condiții creierul le-ar percepe, dar nu le-ar memora.[1] Sugestii de dilatare a timpului din această perspectivă apar nu doar în învești mântarea muzicală a acestuia, ci în chiar textul corului, care înregistrează amănunte legate de victimă: *... O giovinetto! Grazia! Grazia! Com'è fermo il suo passo! Com'è dolce il suo volto! Ha negli occhi l'ebbrezza! Ha negli occhi la gioia!*[2]

Cel de-al doilea moment de dilatare a timpului acțiunii îl reprezintă aria lui Turandot, *In questa reggia*, ce precede momentul dezlegării celor trei enigme. Aici, pe lângă toate elementele tehnice enumerate la corul *Perchè tarda la luna*, respectiv izoritmie și izocronie, traiect melodic rectiliniu, scriitură orchestrală cu acorduri ținute și pedale, se adaugă desfacerea în evantai a dimensiunii temporale: aria trece de la rememorarea unui episod din trecutul îndepărtat al Chinei, când

[1] Cf. Elisa Negretto, *Expectation and Anticipation as Key Elements for the Constitution of Meaning in Music*, în: *Philosophy in an Age of Science,* editori Mario De Caro și David Macarthur, Harvard University Press, vol. XXXI/3, 2012, p. 153.

[2] „O, tinerelule! Milă! Milă! Cât de ferm e pasul lui! Ce dulce e chipul lui! Are extazul în ochi! Are fericirea în ochi!" [trad. n.].

antecesoarea prințesei Turandot, Lou-Ling, fusese necinstită și ucisă de un cuceritor străin, la proiecția spre viitor: *Mai nessun, nessun m'avrà*[1].

Cele două momente de dilatare a percepției temporale sunt, de asemenea, unite de centrarea spre punctul tonal gravitațional *re* (prima dată în ipostază majoră, a doua oară în ipostază minoră). Aici, motivul încetinirii percepției temporale are o altă semnificație, și anume aceea a reacției poporului și a Prințului necunoscut la vederea prințesei Turandot: uimirea, cvasi-cataleptică, consternarea. Semnificativ este și faptul că apariția prințesei pe scenă este amânată până în ultimul moment cu putință, respectiv la mijlocul actului al doilea.

Cel de-al treilea moment de dilatare a percepției asupra timpului – scena celor trei enigme – este și cel mai eficient din punct de vedere constructiv: fiecare întrebare este mai lungă decât precedenta, ca și timpul de gândire al Prințului. Procedeul este coroborat cu transpoziția cu un semiton mai sus a fiecărei întrebări care urmează. Timpul de gândire este întrerupt de încurajările poporului (*È per la vita! Parla! Non perderti, straniero! Parla!* sau *Coraggio, scioglitore degli enigmi!*[2]) și de strigătul de furie al Prințesei, ca poporul să fie biciuit (*Percuotete quei vili!*[3]), în timpul celei de-a doua întrebări, pentru ca, în timpul celui de-al treilea moment al dezlegării enigmei, Turandot însăși să întrerupă tăcerea, în încercarea de a întârzia inevitabilul, dar și de a-l destabiliza psihic pe Prinț: *Su, straniero! Ti sbianca la paura! E ti senti perduto!*[4]

Un alt element al temporalității ca factor de generare a tensiunii este **suprapunerea acțiunilor și a faliilor temporale**, realizată fie prin suprapunerea acțiunii de pe scenă cu cea din fundal, fie prin suprapunerea, pe o durată scurtă, a secvențelor acțiunii, creând un timp comun al prezentului și viitorului. În ilustrarea acestui procedeu, vom decupa alte trei momente ale acțiunii, fiecare cu specificul său. Din prima categorie, cea a suprapunerii timpului de pe scenă cu cel din culise, face parte momentul în care Prințul necunoscut (Calaf) se pregătește să anunțe, prin bătăile de gong, participarea la concurs (scenă). Turandot doarme (culise), iar baterea gongului este oprită de servitoarele lui Turandot, al cărei somn nu trebuie perturbat. Execuția prințului Persiei are loc tot în culise, astfel Calaf fiind martor direct al execuției, dar publicul, nu. Din perspectiva spațio-temporală a participanților la acțiune, execuția este aici și acum, dar publicul percepe un alt spațiu, pe care nu îl vede, fapt care sporește intensitatea tensiunii și denaturează percepția temporală.

---

[1] „Nimeni nu mă va avea, niciodată." [trad. n.].

[2] „Viața ta e în joc! Răspunde! Nu te pierde, străine! Răspunde! Răspunde! / Curaj, tâlcuitorule de enigme!" [trad. n.].

[3] „Loviți-i pe acei sălbatici!" [trad. n.].

[4] „Hai, străine! Te îngheață frica! Și te simți pierdut!" [trad. n.].

Tot la nivelul faliilor temporale se situează și **plurivalența temporală și spațială a compartimentului coral, ca personaj colectiv**. El acționează în prezentul acțiunii, ca personificare a mulțimilor, a poporului chinez, participând la acțiune mereu ca un tot, fără discordii sau conflicte. Acest fapt este întărit în partitură și de preponderența unisonului sau a scriiturii acordice izoritmice, în defavoarea celei polifonic-imitative, ce survine mai cu seamă în momentele de derută: debutul actului I (*In dietro, cani*[1]), când mulțimile sunt ținute în frâu de către gărzile imperiale, sau la apariția călăului, în momentul torturii lui Liù. În rest, corul ca personaj efectiv al prezentului scenic, acționează ca un „pachet" în ceea ce privește scriitura, mereu în intervenții izoritmice, ba chiar valorificând unisonul ca ilustrare sonoră a lui „într-un singur glas" (corul *Ungi, arrota, che la lama guizzi, sprizzi fuoco e sangue!*[2] din actul I, reluat in actul III din culise, în timpul terțetului miniștrilor, ca o memorare a amenințării).

Alternativ cu intervențiile corale din prezentul acțiunii, însă, apar, din culise, sugestii vocale ce se desprind de prezent: un astfel de moment este cel din actul I, în care Calaf aude gemetele tinerilor morți înaintea lui, din lumea de dincolo, care încă mai cântă extazul în fața imaginii lui Turandot:

Exemplul 3: actul I, *Non indugiare* (cor), reducție de pian, p. 106.

[1] „Înapoi, câinilor!" [trad. n.].

[2] „Ungeți sabia, ascuțiți-o, să strălucească ascuțișul ei, să răspândească foc și sânge!" [trad. n.].

Atmosfera timpului și a spațiului în care lumea morților interferează vizual și sonor cu cea a viilor este ilustrată în partitură prin suprapunerea straturilor acordice de *Fa major* cu septimă cu acordul mărit de pe *Do*, tensiunea rezultantei armonice fiind plasată în contrast cu atacarea repetată, ca o pedală ritmizată, a acestui acord, în execuție arpegiată, izocronă, în dinamică redusă, cu colorit timbral de coarde cu surdină și harpă. Indicația de interpretare la cor (vocile prinților morți înaintea lui Calaf), menționează: *misterioso, come da lontano, strascicando il suono, facendo tutti riparo colle mani a conchiglia sulla bocca*[1]), pe textul *Non indugiare! Se chiami, appare quella che, estinti, ci fa sognare! Fa ch'ella parli! Fa che l'udiamo! Io l'amo! Io l'amo!*[2] Timbralitatea corală necesită, în acest moment al acțiunii, patru voci de mezzosopran și patru de tenor, combinație ce, coroborată cu interpretarea antifonică a replicilor, contribuie semnificativ la conturarea atmosferei.

O altă ipostază a flexibilității timpului și spațiului la nivel coral o reprezintă intervențiile corului de copii, în trei momente esențiale ale operei: momentul premergător execuției prințului Persiei, momentul premergător celor trei enigme și duetul de dragoste din finalul operei, unde, în viziunea lui Franco Alfano, cel care a completat după schițele autorului partitura rămasă neterminată, recurența vocilor de copii trimite către o lume a purității, a inocenței iubirii. Fiecare reapariție a corului de copii este marcată de aceeași linie melodică, în unison, cu structură oriental-pentatonică, cu rolul de a întrerupe timpul, de a trimite acțiunea într-un decor atemporal, al copilăriei lipsite de griji și pericole. Iată, spre exemplu, textul acompaniator al corului de copii din duetul final: *L'alba! Luce e vita! Principessa, tutto è puro! Tutto è santo! Che dolcezza nel tuo pianto!*[3]

[1] Misterios, ca din depărtare, cu sunet letargic, făcând cu mâinile o cochilie în jurul gurii (cu căușul palmelor în jurul gurii). [trad. n.].

[2] „Nu ezita, dacă o chemi, va apărea, cea care ne face să visăm, deși suntem morți. Fă-o să vorbească, fă să o auzim. O iubesc! O iubesc!" [trad. n.].

[3] „E răsăritul! Lumină și viață! Prințesă, totul e pur! Totul e sfânt! Câtă dulceață în plânsul tău!" [trad. n.].

CHORUS OFF STAGE
CORO INTERNO
Ragazzi
cresc.
Morn - ing! Light and glor - y! All is rad - iant
Tenori
L'al - ba lu - ce e vi - ta! Tut - to è pu - ro!
Morn - ing! Light and glor - y! Hap - py Princ - ess
L'al - ba lu - ce e vi - ta! Prin - ci - pes - sa,
2 E♭ Alto Saxophones - 2 Saxofoni Contralti Mi♭
a tempo (ma poco meno) ♩= 72
poco affrett.
pp
mano a mano cresc.
All is hol - y! Sweet - ness mingles in thy weep -
Tut - to è san - to! Che dol - cez - za nel tuo pian -
sweet - ness ming - les in thy weep -
che dol - cez - za nel tuo pian -
rit:
f
dim:

Exemplul 4: duet final Turandot-Calaf, actul III, reducție de pian, p. 363.

Dacă prima oară acest cor apare pe centrul modal *Mi bemol*, în acompaniament cu structură modală mixolidică al liniei melodice pentatonice (actul I, conducerea prințului Persiei spre locul execuției), a doua oară centrul se mută pe *Re* (actul II, momentul premergător celor trei enigme), această ultimă

apariție se desfășoară în *Si mixolidic*, cu puternică sonoritate luminoasă și plină cu nimbul speranței.[1]

În ceea ce privește aspectul suprapunerii faliilor temporale, care cumulează prezentul cu viitorul, semnificativ este momentul în care Liù s-a sinucis deja, fără a divulga numele străinului, dar poporul încă mai strigă *Parla, parla, il nome, il nome!*[2], în încercarea de a scoate de pe buzele moartei numele necunoscutului, ca și cum aceasta nu a murit încă, ca și cum prezentul, aflat sub ochii lor, încă nu a devenit trecut, iar viitorul nu este încă prezent.

Raportul **trecut – prezent – viitor** și funcția sa esențială în configurarea acțiunii se dezvăluie mai cu seamă în secțiunile de arie. Se poate observa, în libretul operei, un model recurent în ceea ce privește acest raport temporal, în toate ariile importante din operă: ambele arii ale lui Liù (actul I și actul II), cele două arii ale lui Calaf (actul I și actul III), aria lui Turandot (Actul II), dar și terțetul celor trei miniștri din debutul actului II. Profilul temporal al ariilor pornește de la evocarea trecutului, trece prin momentul prezent al acțiunii și se încheie cu o proiecție de viitor:

	Aria lui Calaf (actul I)	**Aria lui Turandot (actul II)**	**Aria lui Liù (actul III)**
Trecut	***Non piangere, Liù!*** *Se in un lontano giorno io t'ho sorriso* („Nu plânge, Liù! Dacă într-o zi îndepărtată ți-am surâs")	***In questa Reggia***, *or son mill'anni e mille, un grido disperato risuonò. E quel grido traverso stirpe e stirpe, qui nell'anima mia si rifugiò!* („În această împărăție, Acum mii și mii de ani, A răsunat un strigăt disperat. Și acel strigăt Străbătând generații și	*Tanto amore, segreto e inconfessato,* („Atâta iubire tainică și nemărturisită")

[1] De altfel, sugestii ritmico-melodice ale acestei melodii tradiționale chineze (piesa se intitulează *Mo-Li-Hua*, în traducere *Floare de iasomie*) apar și în alte momente ale operei. Despre cele 9 apariții ale acestei teme în opera *Turandot*, consultă http://www.oocities.org/vienna/strasse/1523/chinese.htm (18 septembrie 2016) și articolul lui Grace Cho, http://opera20thcent.blogspot.ro/2004/10/chinese-melody-mo-li-hua-in-turandot.html (18 septembrie 2016). Studii pe acest subiect au întreprins muzicologul american Mosco Carner, în publicațiile sale *The* Score, în ENO Opera Guide 27: *Turandot and Puccini: A Critical Biography*, și cercetătorul italian Albert Innaurato, în articolul *The Gong Show*, Opera News, vol. 56, Nr. 10, februarie 1992.

[2] Spune, spune! Numele lui! Numele lui!" [trad. n.].

		generații, Aici, în inima mea și-a găsit refugiul!")	
Prezent	*per quel sorriso,* *dolce mia fanciulla,* *m'ascolta* („În numele acelui surâs, Fecioara mea dulce, Ascultă-mă")	*Principessa Lou-Ling [...]* *oggi rivivi in me! [...]* *O Principi, [...]* *io vendico su voi* *quella purezza, quel grido* *e quella morte!* („Prințesă Lou-Ling Astăzi renaști în mine! O, prinți, Eu răzbun prin voi Acea puritate, acel strigăt și acea moarte!")	*grande così che questi strazi* *son dolcezze per me, [...]* *Perché, tacendo, io gli do* *il tuo amore...* *Te gli do, Principessa, e* *perdo tutto!* *Persino l'impossibile* *speranza! [...]* („Atât de mare, că aceste lovituri sunt dulceață pentru mine, pentru că, tăcând, eu îi dăruiesc dragostea ta, ți-l dăruiesc, Prințesă, și pierd totul! Chiar și speranța imposibilă")
Viitor	*il tuo signore* *sarà domani forse solo al mondo...* *Non lo lasciare,* *portalo via con te!* ("Stăpânul tău Va fi poate mâine singur pe lume.... Nu îl părăsi, Du-l cu tine.")	*Mai nessun m'avrà!* *L'orror di chi l'uccise* *vivo nel cor mi sta!* *No, no! Mai nessun* *m'avrà! [...]* („Niciodată, nimeni nu mă va avea! Oroarea ucigașului e vie în sufletul meu! Nu, nu, niciodată, nimeni nu mă va avea!")	***Tu, che di gel sei cinta,*** *da tanta fiamma vinta* *l'amerai anche tu!* *Prima di questa aurora,* *io chiudo stanca gli occhi,* *perché egli vinca ancora...* *Per non vederlo più!* („Tu, care ești învăluită în gheață, Învinsă de atâta ardoare, îl vei iubi chiar și tu! Înaintea răsăritului, închid obosită ochii, pentru ca el să învingă din nou... pentru a nu îl mai vedea niciodată!")

O posibilă extindere a cercetării de față ar putea-o constitui raportul timpului cu spațiul în această operă, dar și în alte creații pucciniene. Sugestia timbrală, dar și cea a centrilor tono-modali cu semnificații legate de timp și spațiu reprezintă un alt punct de pornire al revelării aspectului temporal și spațial în operele sale. Compozitorul zugrăvește o lume specifică în fiecare dintre ele, bogată în metafore și particulară, unică prin atmosfera ei spațio-temporală; fie că este Japonia, în *Madama Butterfly*, Parisul în *Boema*, sau îndepărtata Americă, în *Fata din*

Vest, fie că evocă timpurile trecutului său recent sau epoca medievală, în *Triptic*, sugestia spațio-temporală este osatura pe care operele sale se construiesc și respiră.

BIBLIOGRAFIE

ASHBROOK, **William, POWERS, Harold,** *Puccini's 'Turandot': The End of the Great Tradition*, Princeton Studies in Opera, Princeton University Press, 1991.

CARNER, **Mosco,** *The Score*, în: *English National Opera Guide* 27: *Turandot and Puccini: A Critical Biography*, ed. Nicholas John, Londra, 1984.

INNAURATO, **Albert,** *The Gong Show*, în: *Opera News*, vol. 56, Nr. 10, februarie 1992.

NEGRETTO, Elisa, *Expectation and Anticipation as Key Elements for the Constitution of Meaning in Music*, în: *Philosophy in an Age of Science*, editori Mario De Caro și David Macarthur, Harvard University Press, vol. XXXI/3, 2012.

WEBOGRAFIE

http://www.oocities.org/vienna/strasse/1523/chinese.htm
http://opera20thcent.blogspot.ro/2004/10/chinese-melody-mo-li-hua-in-turandot.html

PARTITURI

PUCCINI, Giacomo, *Turandot*, partitura generală, Ricordi, Milano, 1971

PUCCINI, Giacomo, *Turandot, Lyric drama in three acts and five scenes*, by G. Adami and R. Simoni, *Last duet and final scene completed by F. Alfano, English adaptation by R. H. Elkin*, Opera Vocal Scores Series, reducție de pian, Ricordi, Milano, 1991.

Exemplele muzicale grafice: www.imslp.org, ediția Ricordi, reducție de pian, 1955.

LIBRETUL IN LIMBILE ITALIANA ȘI ENGLEZA

http://www.murashev.com/opera/Turandot_libretto_English_Italian